



TITLE:

南朝の戀歌：「西洲曲」を中心として

AUTHOR(S):

小南, 一郎

CITATION:

小南, 一郎. 南朝の戀歌：「西洲曲」を中心として. 中國文學報 1972, 23: 28-54

ISSUE DATE:

1972-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/177289>

RIGHT:

南朝の戀歌

——「西洲曲」を中心として——

小 南 一 郎

京都大學

詩の言語の論理は、言うまでもなく日常的な言語の論理とは異つた地平にある。詩人の個人的な感興を中心にして生み出される抒情詩においては、音聲と意味とに支えられた個々の單語のイメージを總合し、そのイメージ同士の矛盾とそれを越えた調和の上に、獨自の論理性が形作られる。民間にその起源を持つ歌謠においても、同様に日常的な言語のそれとは異つた言語の論理が存在し、それが各々の作品の背骨を形成するのであるが、抒情詩の場合とはいささかその方向を異にするように見える。抒情詩においては、各々の單語のイメージの鋭い頂點を結び合わせてその論理性が貫徹されているのに對し、歌謠においては、一句一句あるいは一段一段が展開する物語り的な場面を中心とし、

その場面同士の調和の中に論理性は存在している。歌謠の各々の段落について、それを聞く者が一つの物語りのな場面を想像し、そうした場面の背後にある雰圍氣同士の統一の上に一つの歌謠の世界が形作られるのである。そうしてその想像の方向を限定するのは歌謠を生み出した共同體の約束であり、それを背後から支える人々の日常生活であると考えられる。

現代の抒情詩が難解であるという非難は受けてもナンセンスだと非難されることがないのは、詩の論理が日常の論理を越えて存在することが承認されているからである。しかし歌謠曲に對してはナンセンスなどの評が多いのはなぜであろう。それは、歌謠が物語りのな場面を中心として——抒情詩が「言葉」を中心にすると言えらるなら、歌謠は日常的な言葉によつて構成された「事件」を中心として——展開するために、日常的な言語の論理によつてそれを切ることが可能であるように見え、各々の場面を統一するのは物語りの雰圍氣の調和であるのに、全體が日常の論理で統一されていることを求めるからである。

このような事から書き出したのは、六朝時代に江南で製作されたと考えられる歌謠、「西洲曲」に對する游國恩、葉玉華、余冠英、卡戈氏らの議論があまりにもたやすくこの歌謠の表面的な矛盾に足をすくわれているように見えるからである。⁽¹⁾

まず『玉臺新詠』卷五及び『樂府詩集』卷七十二雜曲歌辭によつて「西洲曲」の全文を擧げる。

憶梅下西洲	憶う	梅に西洲に下りしを
折梅寄江北	梅を折りて江北に寄す	
單衫杏子紅	單衫は杏子のごとく紅いに	
雙鬢鴉鵲色	雙鬢は鴉鵲の色	
西洲在何處	西洲 何處に在る	
兩槳橋頭渡	兩槳もて橋頭より渡る	
日暮伯勞飛	日暮 伯勞飛び	
風吹烏白樹	風は吹く 烏白の樹	
樹下即門前	樹下は即ち門前	
門中露翠鈿	門中 翠鈿を露す ^{あわ}	

南朝の戀歌（小南）

開門郎不至	門を開くも郎は至らず ^き
出門採紅蓮	門を出でて紅蓮を採る
採蓮南塘秋	蓮を採る 南塘の秋
蓮花過人頭	蓮花 人の頭を過ぐ ^{こぐ}
低頭弄蓮子	頭を低れて蓮の子を弄べば
蓮子清如水	蓮の子 清（青）きこと水の如し
置蓮懷袖中	蓮を置く懷袖の中
蓮心徹底紅	蓮心 底に徹して紅し ^{あか}
憶郎郎不至	郎を憶うも郎は至らず
仰首望飛鴻	首を仰げて飛鴻を望む ^{かしら}
鴻飛滿西洲	鴻は飛びて西洲に滿ち
望郎上青樓	郎を望まんと青樓に上る
樓高望不見	樓は高きも望みて見えず
盡日欄杆頭	日を盡す 欄杆の頭 ^{ほとり}
欄杆十二曲	欄杆 十二曲
垂手明如玉	垂れし手は明るきこと玉の如し
卷簾天自高	簾を卷けば天自から高く
海水搖空綠	海水 空緑を搖がす

海水夢悠悠 海水 夢に悠悠

君愁我亦愁 君愁い 我れ亦た愁う

南風知我意 南風 我が意を知りて

吹夢到西洲 夢を吹きて西洲に到る

游國恩氏以下の議論では、この詩は男子の口氣で書かれたものか女子の口吻で書かれたものか、西洲はどこにあつて男女いずれが住んでいるかについて、様々な互に正反對の意見を出しておられる。たしかに西洲のある場所を（江北か江南か）どこかに一定させようとすると、詩の内部にどうしても矛盾する部分が出てくる。このことは、逆にこの歌謠がいくつかの物語り的な完結をその内部に持ち、その物語り的な完結相互の調和の上に全體の統一ができてゐることを示しているのではなからうか。

このことについて各々の段落について検討してみたい。

憶梅下西洲 折梅寄江北

この二句に對して余冠英氏は、「西洲はきつと詩中の男女

の共通の思い出の場所であり、落梅の時節はきつと彼らの共通の思い出の時節なのであらう」と言つて、「下」の語を梅が落ちることとしておられる。たしかに第一句の「梅」の字は落ち着きが惡く、それゆえ卡戈氏は梅を「歡」と同じ意味で相手の男性への呼びかけだとされるのであるが、例えば

聞歡下揚州 歡の揚州に下るを聞き

相送楚山頭 相い送る 楚山の頭

（下略） 「莫愁樂」

というような六朝の歌謠の例から考へて、「下西洲」の句を聞いた當時の人々は、長江を西洲にむけて船で下つてゆく若者とそれを見送る戀人という物語り的な場面を心中に描いたと考えられよう。歌謠を聞いた人々の想像の方向はその屬する共同體の約束によつて限定されると前に述べたが、その約束はこうした同時代の同様の句例に最も良く示されるであらう。したがつて最初の二句は

「思い出すのは去年の梅の時節にあなたが西洲に下つ

てゆかれたこと——私はあなたを岸邊で見送りました
——また梅の咲く時節がやつて來ましたが、その一枝を
折つて江北のあなたにお送りしたいと思います」

こうした一つの物語りを思い描きつつ享受されたのだと考
えられよう。この西洲は、長江の下流で、現在若者がいる
女性からは北方に當る遙かな土地である。長江の北の對岸
ではなく、もつと遠方の地である。唐代の詩であるが、施
肩吾の「雜古詞五首」其一の

可憐江北女 可憐 江北の女

慣唱江南曲 江南の曲を唱うに慣れたり

搖蕩木蘭舟 搖蕩ゆらゆら 木蘭の舟

雙鳧不成浴 雙鳧 浴を成さず

の「江北」の語が參考になるであろう。江南とは風土の異
つた江北の女が江南の歌謠に唱い慣れておればこそ可憐と
いう感想が生まれるのである。唱い手の性別を問題にする
ならば、「西洲曲」の出だしの二句は女性の口調で唱われ
ている。

南朝の戀歌（小南）

「單衫」以下、第十句の「門中露翠鈿」までは、男性の
口調で歌われていると考えたい。紅い單衫ひとえ、つやつやした
雙鬢ふたみみの女性、その女性が住むのが西洲である。この場合の
西洲は、遙かなたのよく知らない西洲ではない。若者が
二つふた樂がくの船を橋頭（船つき場）に着けて、いつも訪れていた
西洲である。同じく「莫愁樂」の

莫愁在何處 莫愁ばくしゆ（女人の名）何處に在る

莫愁石城西 莫愁 石城の西

艇子打兩樂 艇子 兩樂を打ち

催送莫愁來 催して莫愁を送りて來たる

の表現を背景にしているであろうが、西洲は若者にとつて
なつかしい場所である。日暮れには伯勞もろが飛び、烏臼くわいの樹
が風に鳴っている。その大きな樹の下に戀人の家があり、
門の外からも戀人の着けている髪飾りがちらちら見えたも
のだ。

次の一句には「開門郎不至」とあつて、女性が親しい男
性と呼ぶ「郎」の語があることから、ここで唱い手が男性

から女性に受け繼がれたことが知られる。この前後の四句

樹下卽門前 門中露翠鉤

開門郎不至 出門採紅蓮

は、全ての句に門の字が配され、門の字を軸にして唱い手が若者からその戀人の女性に轉じ、それと共に蓮を採る新しい場面に轉回してゆく。巧みな手法と言えよう。

このこと同様に、男女がお互いの歌を受け繼いで唱和する形式は、歌謠においては一般的なものであるが、南朝の作品にもそうした例があることが指摘されている。「子夜歌」から例を挙げれば、

〔男〕落日出前門 落日 前門に出で

瞻矚見子度 瞻矚して子の度^{きみ}ぐるを見たり

冶容多姿鬢 冶容 姿鬢多く

芳香已盈路 芳香 已に路に盈^みつ

〔女〕芳是香所爲 芳は是れ香の爲す所

冶容不敢當 冶容 敢えて當らず

天不奪人願 天 人の願いを奪わず
故使儂見郎 故に儂^{われ}をして郎^{きみ}に見^みわしむ

この一組の唱和では、芳香・冶容の語を軸として應酬が行なわれている。また「那呵灘」では

〔女〕聞歡下揚州 歡^まの揚州に下るを聞きて

相送江津灣 相い送る 江津の灣

願得篙櫓折 願わくは篙櫓の折るを得て

交郎到頭還 郎^{きみ}をして到頭に還ら交^しめんことを

〔男〕篙折當更覓 篙折るれば當に更^{もと}に覓むべし

櫓折當更安 櫓折るれば當に更^おに安くべし

各自是官人 各自は是れ官人^{われら}

那得到頭還 那^{いづ}んぞ到頭に還るを得ん

とあつて、篙櫓と到頭還の語を中心として應酬が行なわれている。

余冠英氏は「吳聲歌曲裏的男女贈答」と題された論文⁽³⁾の

中で、男女の唱和について多くの例を集めておられる。そこに集められた例は、上に挙げた「那呵灘」の例からも窺われるように、多くは機知によつて相手を言いこめることに興味を中心があるように見える。そしてそれらの例が、たとえば「子夜歌」の一群の歌謠の中でも古風な作品に集中するところから、南朝の戀歌が形成される前史として、男女の間に機知的な歌のやりとりが行なわれた歌垣のような場が存在したことも想定できるように思う。江南の五言四句形式の歌謠の最も古い例の一つである孫皓が唱つたとされる「爾汝歌」(『世說新語』排調篇)も、囚れの身の彼が機轉によつて相手をやり込めたとされるのは、單に詩形のみにも留まらず、それが江南で唱われていた場の雰囲気をも傳えているのであろう。「爾汝」という題も、唱和應酬を暗示しているようである。このような男女唱和の形式に依りながら、「西洲曲」においては、きわめて滑かに歌唱者の轉換が行なわれていることに特色がある。

次の一段、女性が若者のことを思いながら南塘に蓮を採る場面は、漢代の舊曲だとされる素朴な「江南可採蓮」

南朝の戀歌(小南)

(相和曲——江南) 以來の「蓮」と「憐」との音通を利用した言語遊戲を背景としたものである。

「蓮子」は「子を憐う」こと(あるいは憐しい子)であり、

「蓮心(蓮の實の中心)」は「憐心」を掛けた表現である。

そのほか「藕」が「偶(いつしよになる)」と音が通じることから、芙蓉は戀を暗示する隱語として盛んに使用されている。「子夜歌」の例では

高山種芙蓉 高山に芙蓉を種え

復經黃蘗塢 復た黃蘗の塢を経たり

果得一蓮時 果して一蓮を得し時

流離嬰辛苦 流離 辛苦を嬰たり

芙蓉から蓮(すなわち憐)を、黃蘗から苦さ(苦しみ)を引き出し、山の上の芙蓉、濕地の黃蘗が現實の齟齬を意味するという機知的な展開がこの一首を支えている。江南の歌謠、その中でも特に吳歌(吳聲歌曲)と呼ばれる一類には、こうした音通を利用した雙關語(かけことば)が多い。「絲子」が「子を思う」ことであり、「梧子」が「苦子」であ

り、「碑」が「悲しみ」であり、「博子」が「薄情な子」を表わすのがその一例であるが、その多くが雙關語の一方に植物、あるいは女性の生活に關係する語を使用している（他方の隠された意味の方は常に戀愛に關係する）ことに注意すべきだと思う。詳しいことについては、王運熙氏の「吳聲西曲與諧音雙關語」の研究が多くの例を集めておられる。しかし「子夜歌」などの例がその機知的な言語遊戲を露わに表面に出して成り立つているのに對し、「西洲曲」では、そうではない。雙關語の一方——戀を意味する方——は、背後に退いているのである。

置蓮懷袖中 蓮心徹底紅

という「西洲曲」の二句は、言うまでもなく「自分の戀人への思いは底の底まで紅い」と女性が唱うのであるが、しかし表面的にはあくまで蓮の實のことである。「憐心」は背後に退き、かわつて表面に出てきたのは採蓮という季節の行事である。

『初學記』卷二十七に引く「太清諸草木方」には次のよ

うにある。

七月七日、蓮花七分を採り、八月八日、蓮根八分を採り、九月九日、蓮實九分を採る。陰に乾し簍に下げ、方寸匕を服すれば、人をして不老ならしむ。

その題に太清とあり、不老の功能があるところから考えて神仙思想——道教と關係があるであろう。しかし、例えば後漢の崔寔の農事を中心とした歲時記、『四民月令』が日を定めて丸藥を作ることを指示していることから知られるように、この藥方も超越的な神仙世界をめざすものと言うよりは、日常生活における無病息災を願う季節の行事に結びついたものであらう。年中行事の全てがそうであるように、採蓮という行事も、日常生活の連續の中に一つの結節を作り、生活の哀歡がそこに集中する、いわば日常生活全體を象徴しうるものである。

「子夜歌」において

寢食不相忘 寢食にも相い忘れず

同坐復俱起 同じく坐し復た俱に起つ

玉藕金芙蓉

玉の藕も金芙蓉も

無稱我蓮子

我れの子まよを連つるに稱く無し

と唱われて、一首が蓮——憐の機知の上に成り立つている

のを見るとき、「我が蓮子」のためには日常生活を無視し越えてゆこうとする強い意志がこの雙關語の技巧の中に籠められていると讀みとるべきであろう。それに對して「西洲曲」において、雙關語の一方が背後に退き、日常生活が表面に出てくるとき、そこに唱われている戀愛は日常生活を無視して自らを貫き通そうとするものではなくなつてゐることを示している。決して生活に壓倒されてしまうものではないが、しかし彼らの戀愛と日常生活とが衝突するとき、戀愛の方が一步うしろに退かねばならない。若者が西洲に下つていつたのも、決して彼が「博子」(薄情なひと)で「風流」を追つていつた(三洲歌)のではなく、彼の生業のためやむを得ぬものであつたのであろう。しかしそのために、二人は心のままには會うことができない。その悲しみが、生活の悲しみとして(悲しみが戀の一つの純粹な

南朝の戀歌(小南)

形態として)表面は激しくはないが深い恒常的なものとして唱われる。蓮はすの子この清らかさとその内部の眞紅の色がそれを端的に象徴している。

憶郎郎不至

仰首望飛鴻

鴻飛滿西洲

望郎上青樓

「郎を憶うも郎は至らず」と、前の採蓮の段の最初の「門を開くも郎は至らず」と同類の句がもう一度重ねられている所に、採蓮に象徴される、人々にまじつての日常生活の中ではなくさめられない悲しみのなげきを聞きとることができる。ふと周囲を見わたせば、もう冬に近い。鴻おがかりが渡つてきて西洲に群れ飛んでいる。この場合の西洲からは、まちはずれの江の中洲のイメージが浮び上がる。そこは、春から秋にかけ行樂の地として人々が遊んだ場所で、自分もそれに加わつていた。しかし今は、ひとつこ一人いない。渡り鳥たちの天下である。思い屈した女性は、人々から離れて一人樓に登つた。

「郎を望まんとして青樓に上り」その欄杆のほとりで一

日をぼんやりと過した。その青樓の高さ——日常生活を俯視できる高さ——が、この歌謡に新しい展開を與える。

欄杆十二曲 垂手明如玉

卷簾天自高 海水搖空綠

十二曲の欄杆、玉の如き手という表現は、この樓上の空間がもう現實の世界ではなくなつたことを意味しているように見える。十二曲の欄杆は、恐らくは崑崙山の十二樓を意識したものであらう。『東方朔十洲記』に

崑崙山に十二玉樓あり

と見え、『河圖』（藝文類聚卷七）にも

崑崙の墟、五城十二樓、河水ここに出づ

とある。また前の段から出ている青樓も、東晉時代末にその原本ができたとされる道書『太上洞淵神呪經』卷十三には⁽⁷⁾

一舉に九州を平らげ、東海は桑田となり、鬱州に青樓⁽⁸⁾

を起す。太平を見るを得し者は、欣樂して愁いを知らず。とあつて、神仙世界のイメージを持つようである。青樓が富貴の家、あるいは妓樓を意味するのも、こうした神仙世界のイメージに助けられたものである。

「垂れし手は明るきこと玉の如し」と唱う視點は、樓上に愁えている女性自身のものではない。かといつて日常生活の中にある若者の視點でもない。恐らくこの樓上に形成された神仙的な空間に若者も訪れ、二人の合唱であるのであらう。こうした二人の會合は、『穆天子傳』から七夕傳說につながる神仙世界での男女の會合という傳承によつて支えられている。

こうした非日常的な世界は、しかし決して日常の生活にそむき、そこから遠く離れた所に築かれるわけではない。程度の差こそあれ、前の採蓮の部分で述べた年中行事と同様に、それは日常生活の哀歡が凝集したものであつて、日常生活の背後にびつたりと着いて、生活に意味と陰翳とを與えるものである。中國の神仙思想が、村落的というより都市生活者たちの幻想（憧憬、願望等々の結晶）としての

性格が強かつたであろうことは、例えば『列仙傳』などに見える仙人たちの多くが都市の市場や雑踏の中に出現し、その神異を表していることから窺われる。

そうしてこの非日常的な世界において、この女性は、生活の悲しみの共同性の故に、遠く離れた若者と同坐することになる。現實には會うことのできない二人の男女は、同じ悲しみを二人して悲しんでいるという確信の故に、日常生活を見わたすことのできる樓上の世界において席を同じくすることになるのである。戀する二人の男女の間を二つの悲しみとして表現するのも、南朝の戀歌の特色である。「子夜歌」の例を挙げれば

崎嶇相怨慕 崎嶇として相い怨慕し

始獲風雲通 始めて風雲の通ずるを獲たり

玉林語石闕 玉林と石闕と

悲思兩心同 悲思 兩心同じ

ここの「玉林」と「石闕」は碑の隱語で、碑と悲とは雙關語である。同様の例は「讀曲歌」にも見える。

南朝の戀歌（小南）

聞乖事難懷

乖^{たが}うと聞くも事は懷い難きに

況復臨別離

況や復た別離に臨むをや

伏龜語石板

伏龜と石板と

方作千歲碑

方に千歳の碑と作らんとす

ここの「伏龜」（石の龜の上に碑が建つ）と「石板」も碑の隱語である。

ちなみに、この兩例の第三句に見える「○○語○○」という語法は、特に「讀曲歌」に多く見られるものであるが、「語」は當時の江南の方言で音が近かつた「與」の意味を含ませて使用されたものと考えたい。たしかに

朝霜語白日 知我爲歡消

の例などは、「朝の霜がお天道さんに言うことにや、私はあんたのために消えてしまうんだよ」と言つて「語^{かた}る」の意に用いられているが、「華山畿」の例は

隔津歎 隔津の歎

牽牛語織女 牽牛と織女と

離淚溢河漢 離淚は河漢を溢す

とあつて、「興」の意味が表面に出ている。したがつて「玉林語石闕」の句は、「玉林が石闕に言いました」という表面の意味の下に、雙關語と音の近さを利用して、「私の悲しみとあなたの悲しみ」というぶつつけの意味を含ませたものである。

「西洲曲」にもどれば、このように二つの悲しみを懷き、その悲しみの共同性の故に日常生活から止揚された世界に上つた二人は、そこでお互いを見つめ合うのではない。二人して肩を並べて樓の前にまんまと満ちた海水を見つめるのである。樓の前の空間に空緑を搖がしている海水とは、全ての人々の日常生活からたち上つた悲しみの象徴なのだと考えてよいであろう。

「海水搖空綠」の句について、余冠英氏はひどく合理主義的に解釋をしておられる。それを纏めれば——晴れ上つた夜の霜天が海のようなのだ。「海」も「水」も本當の海と水ではない。だからこそ緑は「空しい緑」となるのである。「搖」れているのは簾であつて、その簾を通して見る

天もたゆたつていのである——という風に説明を續けられる。霜天の部分は領けるにしても、私には、こうした説明よりも、この歌謠の最後の部分に出現して、この歌謠が終局的に融合してゆくさを示す「海」のイメージが、『東方朔十洲記』などにあらわれる海のイメージと重なつてしていると指摘する方が、この歌謠を理解するためにより有效であるように思われる。古代の中國人が傳統的に感じてきた、無氣味で暗いだけの海ではない。そのかなたに不死と神仙の島々を浮べた海である。我々の眼前にあるのは生活の悲しみの海であろう。しかしそれは、はるかなかなたでは一つの純粹な世界に繋がつているのである。

このようにして「西洲曲」も、窮極の海に流れ込んでゆく。樓上の二人の悲しみは、はるかな昔からこの世界に生きてきた無數の人々の悲しみの海の中に同化されてゆくのである。そしてその中から、リフレインのように最後の四句が聞こえてくる。

海水夢悠悠 君愁我亦愁
南風知我意 吹夢到西洲

夢の中にはるかに廣がる海面。その中であなたも私も愁いに沈んでいる。しかし、南の風は私の氣持ちを知つてくれて、私の夢を江北のあなたのいる西洲に吹き送つてくれました。この四句は、女性の口調で唱われている。そしてこの歌の開頭と同じ遙かに離れた江北の西洲が再び現れている。

王充は『論衡』卷廿二紀妖篇で、魂について次のような議論をしている。

魂というのは精氣である。精氣が動く速度は雲や煙に等しい。——天地の氣の中で最も速く走るのは飄風である。その飄風が起つても一日中吹き続けることはない。もし魂が飄風と同じ速度で進めたとしても、その速さは飄風の一日の行程より進むことはなく、天に到達することなどできもしない。人が夢で天に上るのはひと眠りの間のことであり、目を覺したとき、その魂はまだ天上にあつて、地上には降りて来ていないであらう。

王充は、ここで夢は魂が人體の外に出て經驗することなの

南朝の戀歌（小南）

だという俗信に反論しているのであるが、「西洲曲」では夢は南の風に乗つて江北に運ばれてゆく。南風とあるから夏の風であらう。夏の夜、どこまでも續く水の上（悠悠としてつづく海水）を風に送られてゆく夢でもつてこの歌謡は終る。

「君愁い我も亦た愁う」という句では、「子夜歌」の「玉林と石闕かなしと、悲思は兩心同じ」と表わされる強い悲しみが已に和らげられている。同様に「南風は我が意を知りて」と歌われる人間の力を超えた存在が自分に味方をしてくれるのだという氣持ちの表出は、「天は人の願いを奪わず」というこれも以前に擧げた「子夜歌」（卅二頁）の表現より更に柔かい。女性の口調ではあるが、採蓮の段とは異なつて女性一般の口調で唱われている最後の四句は、恐らく現實が強い生活と個人の本來的な生との窮極的な和解の上に立つて唱われたものであらう。

最初に記したように、「西洲曲」は『樂府詩集』卷七十二雜曲歌辭の中に古辭として收められている。『玉臺新詠』

卷五では江淹の作とされているが、この作品が收められた巻尾の部分は、實は宋代のテキストにはなかつたのだとされる。沈德潛『古詩源』は、これを梁の武帝の作としながら、「一に晉辭と作す」とも注をしている。晉代の作品とするものには、馮惟訥『古詩紀』、鍾惺・譚元春『古詩歸』などがあるが、梅鼎祚『古樂苑』はその凡例において

歌曲は分屬する所なく、又た世代を詳かにする莫し。

西洲長干の諸曲、三峽夔道の諸歌謠の如きは、詩紀は晉に附するも、亦た未だ明確ならず。

と言う。

結局「西洲曲」は、その作者も製作された時代も不明と言うのが確かな所であるが、以下にこの歌謠がいつごろ、どういつた人物によつて製作されたのかを考えてみたい。

この長篇の歌謠は、そこに表れる風物から言つても、長江流域の製作とされよう。採蓮の行事がそうであり、また詩中の烏臼樹は『齊民要術』卷十に引く『玄中記』によれば、荊陽（陽は揚字の誤りか）の特産とされる。その詩と

しての構成から言えば、南朝の清商曲辭の中心をなす五言四句で一首となる形式を基本にして、それをいくつも積み重ねてできたものである。したがつて四句ごとに韻が換つてゆく。更にその一組の四句の中では、第二句と第四句だけでなく、第一句も韻を踏んでいることに特色がある。この押韻法が「西洲曲」と呼ばれる歌謠の特徴であつたことは、『樂府詩集』卷七十二に並んで收められている溫庭筠の「西洲曲」がこの規則を遵守していることから確かめられる。

ちなみに、この押韻の規則に外れる所から、現行のテキストの亂れも指摘できる。最初に位置する四句

憶梅下西洲 折梅寄江北
單衫杏子紅 雙鬢鴉鵲色

この第一句が韻を踏まないのは、開頭であることによる技術的な問題であるのか、テキストの亂れによるのか明らかでない。ただこの一句が讀みにくく、種々の説があることについては前に述べた。採蓮の段の

採蓮南塘秋 蓮花過人頭

低頭弄蓮子 蓮子清如水

この一節では、第四句の水の字が、第一句の秋の字、第二句の頭の字と韻を異にしている。秋・頭と韻を踏むことのできる字を于安瀾の『漢魏六朝韻譜』で當つてみると、珠の字が得られる（魏晉宋——尤侯幽韻）。蓮の實を珠で形容することは、『王子年拾遺記』（藝文類聚卷八十二）に

漢の昭帝 柳池に遊ぶ。芙蓉あり。紫色にして、大きな斗の如し。花は素く、葉は甘く、食すべし。芬氣は車の内に聞う。蓮の實は珠の如し。

とあつて、水の字を珠の字に改める一つの佐證となろう。ただ「蓮子清如水」——蓮の實は秋の水のように清らか——という句も、棄てがたいものを持つている。恐らくは第三句の子の字に引かれ、それと押韻する水、の字が選ばれた、傳承の中での一つの改良であつたのであろう。

南朝の五言四句の短詩形式を基本にした歌謠（清商曲辭に屬する）は、吳歌（吳聲歌曲）と西曲とに大別される。吳歌

南朝の戀歌（小南）

が長江下流の建康を中心にして發達したもので、徒歌がもとであつたのに對して、西曲は長江中流の荊州あたりの町々に發達した舞曲を中心とした歌謠であつた。また時期的には、吳歌が西曲に少し先行すると考えられている。⁽⁹⁾

吳歌の中心をなすのは、これまでしばしば取り上げてきた「子夜歌」四十二首であり「讀曲歌（獨曲歌とも書かれる）」八十九首である。これらの歌謠は、おおむね女子の口吻で歌われているが、前に余冠英氏の議論を引いて述べたように、その中の幾く組みかは男女の唱和の形式を取つてゐる。そうした唱和の例の多くが、抒情的であるよりも、機知によつて相手を言いくるめ、言い負かせることに努めてゐるように見えることから、私は南朝の歌謠の先行形態として、男女の歌の應酬が行なわれる歌垣的な場があつたのではないかと推定してみた（卅三頁）。

このように推定することによつて、南朝の歌謠群の中に一つの流れが見えるようである。以下にその流れを、歌謠の中に現れる女性像の變化として追つてみたい。

日本の民謡の内、歌の應酬の形式を取るもののいくつか

が「歌げんか」と呼ばれているように、吳歌・西曲の前身にも歌垣的な場があつたとすれば、そこでの男女の歌による應酬は、恐らく戀を主題にしながらも相手の惡口を言つたり機知によつて言い負かせ合つたりする、素朴で、普通に文學的と呼ばれる概念からはひどく遠いものであつたであらう。そうした場で歌われる女性の歌も、男性に對抗して一步も退かぬ氣の強いものであつたにちがいない。吳歌の最も古いと考えられる部分には、そうした男性と同等に對抗する女性のおもかげが、なお辿られるように思う。「子夜歌」から例を挙げよう。

〔女〕始欲識郎時 始めて郎を識らんと欲せし時

兩心望如一 兩心 望むこと一の如し

理絲入殘機 理いし絲も殘し機に入らば

何悟不成匹 何ぞ悟らん 匹を成さざるを

〔男〕見娘善容媚 娘の善容の媚なるを見て

願得結金蘭 金蘭を結ぶを得んと願う

空織無經緯 空しく織りて經緯なければ

求匹理自難 匹を求むるも理えんこと自から難し

理絲の絲は同音の思を掛け、匹は布匹と匹配（つれ合うこと）の意を掛けてゐる。男性の方が逃げをうつていふという情況でこの應酬は行なわれているが、女性は逃げてゆく男性に對して泣きごとなどは言わない。同じく「子夜歌」であるが

郎爲傍人取 郎は傍人の取るところと爲り

負儂非一事 儂に負くこと一事にあらず

攤門不安橫 門を攤けば横を安かず

無復相關意 復た相關の意なからん

の一首と同様に、去つていつた人のことはもう心にかけるまい（關は心にかけることをかんぬきをかけることを掛けていふ）と宣言するのである。前の例では理絲が女性自身であり、殘機が男性を指している。「ちゃんとした絲（思）もがたがたの機に入つたので、思いがけなくも織り上ることがなかつた（二人は一緒になれなかつた）」と言うのである。

同様に

常應有貳意

常に貳意あらんを慮れ

歡今果不齊

歡は今 果して齊からず

枯魚就濁水

枯魚 濁水に就き

長與清流乖

長に清流と乖る

「枯魚(干物の魚——相手の男)は相應の濁水のもとに走り、清流(わたくし)とは永遠に關係がなくなつた」。

感歡初殷勤

歡の初め殷勤なるに感ぜしも

歎子後遼落

子の後に遼落たるを歎ず

打金側瑤瑁

金を打ちて瑤瑁を側にし

外豔裏懷薄

外は豔しきも裏に薄きを懷く

「あなたは、見てくれは立派でも、中身は薄つぺらで薄情(薄は金箔を掛ける)」。こうした逃げてゆく男にばかなやつという言葉を送る歌は、先行する歌垣的な場での應酬をいくぶんかは留めたものと考えられよう。

こうした歌を纏めることによつて、一つの女性像が浮び

南朝の戀歌(小南)

上つてくる。一言でいえば、決して男性に頼ろうとはしない、勝氣で氣丈な女性である。自分を「理絲」と言い「清流」に譬えているように、自分を卑下したりはしない。

宿昔不梳頭

宿昔 頭を梳らず

絲髮被兩肩

絲髮 兩肩に被る

婉伸郎膝上

郎の膝上に婉伸するとき

何處不可憐

何れの處か可憐ならざる

「私のどこが可愛くないのか」と言うように、同じ「子夜歌」の他の歌の句で言えば、「儂も亦た春容を恃む」と何の臆する所もなく言える女性である。

「子夜歌」に次のような例がある。

夜長不得眠

夜長くして眠るを得ず

明月何灼灼

明月 何ぞ灼灼たる

想聞散喚聲

散喚の聲を聞けりと想い

虛應空中諾

虚しく應じて空中に諾す

最後の二句は讀みにくい、夜中に戀人が呼びかける聲を

聞いたような氣がして、それに「はい」と答えた、ということであろう。あるいは「讀曲歌」の

憐歡敢喚名 歡を憐^{こい}して敢えて名を喚ばんや

念歡不呼字 歡を念^{あきま}いて字を呼ばず

連喚歡復歡 連喚す 歡復た歡と

兩誓不相棄 兩^{ふたり}誓いて誓いて相い棄てざらん

というような例に見られる女性の「幼い」心の動きの表現は、こうした女性にとつて、戀人は大切であるが、それ以上で自分が力いっぱい戀をしていることが大切であつたことを示している。そうであればこそ、相手が逃げをうつたときにも、しつかりと自分を持してそれに對應することができるのである。

また苦しみは「讀曲歌」に次のように表現されている。

自從別郎後 郎に別れてより後

臥宿頭不舉 臥宿して頭も舉がらず

飛龍落藥店 飛龍 藥店に落ち

骨出只爲汝 骨の出づるは只だ汝^なの爲

近年、中國猿人や殷墟發見の手がかりとなつたのが藥屋に賣られていた龍骨であつたが、この時代にも藥屋では龍骨と稱するものが賣られていたのである。「あなたにお別れしてから、私は床について頭も上がらなくなりました。大空を翔ける龍も藥屋の手に落ち骨となるように、私も骨ばかりに瘦せましたが、これもみんなあなたのせい」という一首が、藥屋の龍骨と自分が瘦せ細つたことを巧みに掛けて歌われている。天翔ける龍を自らのかつての状態を譬えたものとするのは、恐らく言いすぎであろうが、この技巧が存在することによつて、この女性は苦しみを相手に訴えるよりも、自らの變化に驚いているのだと感^{かん}じとるることができる。

このように、こうした女性像はこれらの歌を成り立たせている機知的な言語遊戲と不可分のものであり、それによつてしつかりと支えられている。我々は、もう『古今集』
卷頭の

年の内に春は來にけり、ひととせを、こぞとや言わん、
ことしとや言わん

の歌を、つまらない理屈の歌だと言つて一蹴する、そんな抒情萬能の時代は通り過ぎているのだと思う。この『古今集』の歌が、たとえ最高の作品ではないにしても、めぐつて來た春に對する新鮮で心のはずむ氣持ちを、ちよつとした言葉の遊びに託すことによつて表現しようとする精神のあり方は、十分に理解できるであらう。同様に「子夜歌」や「讀曲歌」の歌の多くは、雙關語などを利用した言語遊戲を内部に持つことによつて獨自の生命を得ている。「讀曲歌」の例

奈何許

いかんせん

石闕生口中

石闕 口中に生じ

銜碑不得語

碑を銜みて語るを得ず

石闕は碑の隱語であり、碑と悲とは雙關語である。「悲しみの餘り、言葉も出ない」、それだけの内容ではあるが、その悲しみの鋭さと重さは、こうした言語遊戲によつてのみ表現できるもので、抒情的な悲しみの詩句をいくら積み重ねてもよく表わせないのである。「子夜歌」において

南朝の戀歌(小南)

は、前の採運の段の説明に引いたものがよい例となるであらうが、もう少し方向の異なつた例を挙げると

憐歡好情懷

歡の好き情懷を憐み

移居作鄉里

居を移して郷里と作らん

桐樹生門前

桐樹 門前に生え

出入見梧子

出入に梧子を見ん

「戀人と同じ町内に住もう」という戀愛の位相——戀愛と生活との組合わさり方——と、桐の木を門の前に植えれば、いつも梧の子(梧子)を見ることができるといふ言語の遊びとがしつくりと調和して、獨自の風格を持つてゐる。こうした機知的な言葉づかいも、恐らく先行する歌垣的な場での男女の應酬に起源し、その生命力をそこに仰いでゐるのであらう。

「子夜歌」や「讀曲歌」のあとを繼いだ歌謠では、上述の女性像が少しづつ變質していつてゐる。「子夜四時歌」、「大子夜歌」、「子夜警歌」、「子夜變歌」の諸作が「子夜歌」のあとを承けるものであることは、その題名からも窺

われる。それらの中で「子夜歌」の女性像がどのようにに變質していつたかについて一例を挙げよう。「子夜歌」に

寧裙未結帶 裙を牽りて未だ帶を結ばず

約眉出前窓 眉を約せて前窓に出づ

羅裳易飄颺 羅裳は飄颺し易く

小開罵春風 小か開きていささ春風を罵る

春の朝、裙を手で持ったまま、外の光のまばゆさに眉根を寄せて窓邊に出る。うす絹のスカートは春風にひらひらして、「いやな春風だこと」。ここで春風を罵っている女性が、「子夜四時歌」の春歌では、

春林花多媚 春林 花に媚多く

春鳥意多哀 春鳥 意 哀多し

春風復多情 春風 復た多情

吹我羅裳開 我が羅裳を吹きて開く

同じく春の風がスカートをひらひらさせるのであるが、「春風は復た多情」などと他人行儀な言葉を吐くようにな

つてしまっている。またこの歌のはじめから三句は、いずれも春と多の字をそれぞれの句の同じ位置に配して作られている。「子夜歌」の雙關語や隱語の謎ときめいた野暮つたい技巧から、もつと氣の利いた（二首の内部の流れに停滯を作らない）方向の異なつた技巧が用いられるようになってきていることが知られる。

同じ夏歌では

反覆華簾上 反覆す 華簾の上

屏帳了不施 屏帳 了まよて施さず

郎君未可前 郎君 未だ前すむべからず

待我整容儀 我れの容儀を整うるを待て

「私がお化粧をするのを待つてほしい」と一人稱で述べてはあるが、この歌の視點はそうしたことを言う女性の外側にある。こうした女性を觀賞しようという視點となるのである。もはや以前の自分の心のままにふるまう勝氣な女性ではなく、男性の愛玩を待つ、弱いものとしての女性という方向に一步を踏み出している。織婦、燕女、佳人、思婦

といった類型的な登場人物が多くなるのも、こうした方向への變化に關係しよう。

これらの歌謠では言語遊戲の持つ重さが減少している。

また『滄浪詩話』詩體の「雜體を論ずるに則ち風人あり」の下の注釋が

上句は其の語を述べ、下句は其の義を釋す。古の子夜歌・讀曲歌の類、則ち多く此の體を用う。

と言うように、「子夜歌」では上二句と下二句とが機知的に付け合わされ、あるいは上二句で場面が設定されて第三句と第四句がなぞとその解決という關係を持つて、一首の構成の面でも機知的な要素が強いのであるが、「子夜四時歌」では全體がより抒情的になる。五言四句が完全に一つのものとなり、前者がギクシャクした感じを持つのに對して、これらは滑らかな軽い印象のものとなるのである。

言語遊戲が背後に退くのに代つて、自然の風物が歌謠の正面に出てくる。春歌の例

新燕弄初調 新燕 初調を弄び

南朝の戀歌（小南）

杜鵑競晨鳴 杜鵑 晨鳴を競う

畫眉忘注口 眉を畫きて口に注するを忘れ

遊步散春情 遊步して春情を散ず

春に引かれ、口紅をつけるのも忘れて野に出た女性は、前の「春風を罵る」女性にその心ざまが近く、「四時歌」の中では「子夜歌」のおもむきをよく残している歌の一つと言えるであろう。しかしそれでも、ここに歌われているのは春とその中の點描としての女性なのである。「子夜歌」の自然は、雙關語や隱語として用いられるほか、何等かの意味で主人公のある情況と直接結びついた詩經の興的な自然である。それに對して「四時歌」では、それが「四時行樂の詞」（樂府解題）とされるように、自然は主人公から獨立してその外側に存在するようになる。行樂のための自然となつてゆく。

『玉燭寶典』は季節の行事に關連させて幾つか「吳歌」の斷片を引用するが、例えば

五月節 五月の節

孤生四五尺 孤 生うること四五尺

縛作九子櫻 縛しば(縛)りて九子の櫻ちまきと作す

とあり、また「六月節」という斷片もあるところから、四時が更に細分されて月づくしの歌謠にもなつていたであらうことを想像させる。年中行事という一つの形式を通して、外界にかかわることは、登場人物が類型化するのと同様に、こうした歌謠の享受者たちが、若々しい心意氣の主張よりも、穩健さ、安全さを求めるようになっていたことを示している。享受者たちの生活が、一定の限界の中で安定し、保守化していったのである。

用語が華麗になるのも同じ方向の變化であらう。戀人と期するのは「蘭室」であり、「香巾もて玉席を拂い、郎と共に樓に登りて寝ねん」というような現實を離れた華美な世界が詩の中に形成される。それは、「いま泰始の世に遇い、年に九春の陽に逢いぬ」といつた現實の體制の肯定と賛美——日常生活の肯定ではない——が出現することと表裏一體を成すものと考えられる。

歌謠が全體的に軽い、スマートな、氣のきいたものに變

化してゆくのである。そうした變質の中では、「子夜歌」などの自らの感情を臆するところなく表現するような女性像は排除されねばならない。「四時歌」の冬歌（この歌が春歌でなく冬歌に入れられていることにも興味がある）

冬林葉落盡 冬林 葉落ち盡すも

逢春已復曜 春に逢いて已に復た曜かがやく

葵藿生谷底 葵藿 谷底に生じ

傾心不蒙照 心を傾ひかりくるも照を蒙らず

谷の底で太陽に照らされるのをひたすら待ち望んでいる草花といった女性像こそが望ましいものとなるのである。

ただこうした軽い、スマートなものへの變質は、同時に鋭いものを含むようになることも忘れてはならない。冬歌の次の例がそれをよく示すであらう。

何處結同心 何れの處にか同心を結ぶ

西陵柏樹下 西陵 柏樹の下

晃蕩無四壁 晃蕩として四壁なく

嚴霜凍殺我 嚴霜 我れを凍殺す

ここに見える鋭さは、基本的には感覺の鋭さであつて、「四時歌」が已に生活感情をもとにした柔かい民謡の世界を離れたことを示している。

「子夜歌」から「四時歌」への變質の中途に西曲の最も古いものは屬するようである。吳歌を特色づけるのが相思であるとすれば、西曲のそれは商旅であらう。たとえそこに戀が唱われていても、「石城樂」に

布帆百餘幅 布帆 百餘幅

環環在江津 環環として江津に在り

執手雙淚落 手を執れば雙淚落つ

何時見歡還 何時か歡の還るを見ん

とあるように、その背景は長江を船で上下する商人たちの生活である。都市の華やかさ、女性のあてやかさは、旅先の都市やその妓樓の女性たちのありさまを寫したものである。これらの歌は、生活に對しても戀愛に對しても、少なくともその表現は類型的でそつげなく、初期の吳歌の生命力の輝きはもう見られない。女性たちも、自己を存分に

南朝の戀歌（小南）

主張することがなくなり、そこからは、新鮮ではつきりした女性像は結ばない。「襄陽樂」の

朝發襄陽城 朝に發す 襄陽城

暮至大堤宿 暮に大堤に至りて宿す

大堤諸女兒 大堤の諸女兒

花豔驚郎目 花豔もて郎の目を驚かさん

といった歌から強いて舉げれば、「旅立つてゆく戀人の船を見送る女性、かの女は戀人が旅先で他の女性と遊ぶであらうことを知っている」そんな女性像を取りだすこともできようか。このことは、これらの歌謡が「諸女兒」（妓樓の女性たち）のお座敷うたに變化しつつあつたことを示すものであらう。

「四時歌」より更に變質した女性像を示すのは、吳歌の「團扇郎」、「碧玉歌」、「桃葉歌」などの一群である。例えば「碧玉歌」には積極的な女性が登場する。

碧玉破瓜時 碧玉（へきぎやく）女人の名 破瓜の時

郎爲情顛倒 郎は爲に情顛倒す

感郎不差郎 郎に感じて郎に羞らわす

廻身就郎抱 身を廻らして郎の抱くに就く

第二句は、『樂府詩集』卷四十五には「相爲情顛倒」に作るが、『箋注玉臺新詠』卷十に引く一本によつた。この歌の中に、あるいは「子夜歌」の勝氣な女性のおもかげを見ることが出来るかもしれない。しかしその積極性は、自己の主張であるというより、男性の氣に入られるための嬌態としてこの歌謠に特別の色彩を與えているのである。

碧玉をはじめとして、この一群の歌謠の主人公がいずれも支配階層に屬する人物の妾婢であるとされていることは、「子夜歌」からかうした歌につながる流れが、民間的な歌謠がしだいに士大夫層の所有物となり、その本来の生命力を失つてきたことによる變質であることを示している。

その行くつく先は、弱いものとしての女性、その女性の不幸を、同情をこめて唱うのではなく、いかにスマートに唱うかということを競う六朝末期の宮體詩である。『樂府詩集』に相和歌辭・楚調曲として收められている宮廷に屬する詩人たちの作品、そこで宮女たちのなげきを唱うという

きわめて積極的な題材がいかなる視點で唱われているかを見て、士大夫層の恥知らずな趣味が民間の歌謠の持つていた生命力をだめにしてしまつたであろうことの推測がつく。

以上に述べてきた南朝の歌謠は、江南に發達した都市に展開し、その中心的な内容は都市生活者たちの生活の哀歡を唱うことにあつた。その初期の歌謠に見られる勝氣な女性像も、新興の都市住民たちの心意氣の一つの象徴であつたと規定できよう。

後漢時代以來、六朝時代を通じて惡天子たちがしばしば行なつたとされる惡事の一つに宮市の遊びがある。『金樓子』卷一箴戒篇に載せる所を引けば

漢の靈帝の時、列肆を後宮に作り、采女をして販賣せしむ。更こゝろも相い盜竊し、鬭爭の聲、人間に聞こゆ。帝商賈の服を着け、其の間に飲宴す。

『宋書』卷四によれば、少帝は「華林園において列肆をなし、自ら酤賣をなし」ている間に廢されてしまつた。また

『南齊書』卷七によれば、東昏侯は、

苑中において市を立て、太官は毎旦に酒肉雜肴を進む。宮人をして屠酤せしめ、潘氏（東昏侯の寵妃）は市令となり、帝は市魁となりて罰を執る。争う者は潘氏に就きて決判す。

というような遊びを行なつた。

このような宮中での模擬市場の遊びが惡天子たちの亂行の一つとして記録されていることは、士大夫層のものたちの都市生活者たちの生活に對する限らない憧れと、しかしその生活を全面的には肯定できない矛盾した心情を示したものと考えられよう。都市の商人たちの消費生活は、農本主義的な士大夫たちの感性には、なにか罪惡の影を帶びて感じられたのである。班固の「東都賦」に

工商の淫業を抑え、農桑の盛務を興こす。遂に海内をして末を棄てて本に反り、僞に背きて眞に歸らしむ。

と言つている。また「鄭衛の樂」として古來さまざまに非

南朝の戀歌（小南）

難を受けている歌謠も、その多くは春秋戰國時代に發達した華北の都市の住民の間に流行した歌謠であつて、そこに淫奔なものを感じ取るのも同様に農本主義的な心情によるのであろう。しかし六朝時代になると、それらは鄭衛の樂と稱して一蹴することのできない魅力を持つてくる。「子夜歌」が支配者たちの間で愛好されたことは『金樓子』の同じ卷に見え、それが箴戒として記録されている所に、士大夫たちのそうした歌謠に完全に共感することへのためらいが感じとられるであらう。

しかし本來の都市の歌謠は、士大夫たちのそうしたためらいとは無縁である。また漢代の都市の歌謠においては、都がいつも中心となり、富貴な生活に憧れる方向が顯著であるが、そうした段階もすでに乗り越えている。

家貧近店肆 家は貧しく 店肆に近く

出入引長事 出入に引きて長事す（？）

（下略） 「讀曲歌」

とあるように、「家は貧しい」と正面から言い切つている。

また花の都だけがその舞臺となるのではない。歌謠の場所には、恐らくその近邊に住む者にしか分からぬであらう所がしばしば出現する。「長干曲」(樂府詩集卷七十二古辭は次のように言う。

逆浪故相邀

浪に逆ひるがへいて故に相い邀え

菱舟不怕搖

菱舟 揺るるを怕れず

妾家楊子住

妾家 楊子に住み

便弄廣陵潮

廣陵の潮を弄なぶに便れたり

この歌は一説に舟に乗つて客を訪れる「江口の君」の歌であると言う。こうした歌謠の在地性から、長干や「西洲曲」の西洲がそうであるように、逆にどこにでもありえる地名として、唱う者がそれぞれに自分の長干や西洲を心に懷い描けることになるのである。

「西洲曲」を、私は完全な民謡とは考えない。この歌謠の背後には、都市の生活者に對する深い愛情を持った一人の知識人の存在が感じられる。

沈德潛『古詩源』の評に

續續として相い生じ、附を連ね、萼を接す。搖曳すること窮りなく、情味愈いよいよいよづく。

と言うように、この歌謠の特色は、柔かくしかもどこまでも絶えることのない言葉の繋がり方にある。男女唱和の形式を基礎にした、いくつかの言葉を軸にした場面轉換の巧みさについては已に述べたが、余冠英氏も指摘するように、この歌謠は、最後の部分を除く大半が春から夏、夏から晩秋への季節の移りゆきとそこに點綴される鮮かな色彩とを横の軸にして形成されたものである。しかしそうした言葉のしりとり的な繋がり、月づくしの技巧を完全に内容と融合させて表面には見せず、しかも全體を様々に強い印象をもつて現れる西洲という枠組みで固めている所に、優れた感覺を持った一人の詩人が必要であつたと思われる。

「西洲曲」は、直接的には西曲の影響のもとに作られたものであろう。最初の部分の物語的な場面を説明するために挙げた「莫愁樂」とそれに通じる「那呵灘」は、いずれも西曲に屬する。また最後の、二人の戀人がその悲しみの共同性の故に樓上の世界で會合し、それがやがて南風に

吹き送られる夢となつてゆく部分の發想は、「西平樂」の

我情與歡情

我が情と歡が情

二情感蒼天

二つの情は蒼天を感じしむ

形雖胡越隔

形は胡と越に隔つと雖ど

神交中夜間

神は交る 中夜の間

という歌と同一の基盤から展開したものであろうが、この歌も西曲に屬している。

恐らく江南の歌謠が「子夜歌」「讀曲歌」から出發してスマートで華麗になつてゆく過程で、その大きな分派である西曲の展開した形態を基礎に、吳歌が本來持つていた生命力を背後から巧みに賦與することのできる視點を持った人物によつて、この歌謠は作られたものであろう。その手法の破綻のない巧みさは、士大夫層の詠物詩から宮體詩への詩の流れを十分に自分のものとしている、完全には都市の生活者ではない人物の製作であつたことを示している。

李白の多彩な詩の根底には、こうした南朝の歌謠の流れ

南朝の戀歌（小南）

があつたのだと思われる。單に彼が「子夜吳歌」等々の吳歌・西曲に屬する樂府題の作品を多く作つていているということには留まらず、彼の作品の全てを背後から支えているのは、都市生活者たちの生活の哀歡であり、彼の詩の力強さと華麗さとは、都市の消費生活の全面的な力強い肯定を背景に持つていたのである。李長之がニーチェ的な超人の苦惱として描き出そうとした李白の苦しみ、仙道追求に託された彼の憧れと苦痛とは、⁽¹³⁾基本的には皇帝權力の支配下における都市生活者たちの苦しみの象徴であつたと規定されるであろう（神仙思想が都市生活者たちの幻想をその源泉に仰いでいるであろうことは、この論文の前半で強調した所である）。ここは李白について專論をなすべき場所ではない。ただ「西洲曲」の背後に、李白の先驅をなす一人の詩人が存在することを感じとり、六朝の歌謠の中に唐詩の一つの源流が誕生していることを知るのである。

注

(1) 余冠英「談西洲曲」、『漢魏六朝詩論叢』 一九六二 所收。卡戈「關於『談西洲曲』」、『文史哲』一九五七・十二。

「申報・文史副刊」の游國恩、葉玉華氏の議論は未見。余、卡兩氏の引用に依つた。

(2) 到頭の語は、唐以後は結局の意に用いられる(張相氏『詩詞曲語辭匯釋』)が、ここでは戀人がなるべく早く歸つてきてほしいという方向の意味でなければならぬ。同じ西曲の「青驪白馬」には「願得到頭還故郷」の句がある。余冠英氏は倒頭の意とされる。

(3) 『漢魏六朝詩論叢』所收。

(4) 中國科學院文學研究所『中國文學史』(一)は、絲子は私子の諸聲だとして、非合法の戀愛を表わすと説明するが、「春蠶易感化、絲子已復生」の句をそのように解釋するのはおもしろすぎるように思う。

(5) 王運熙『六朝樂府與民歌』中國古典文學叢刊、一九五五。

(6) 垂手の意味は明確には分らない。『樂府詩集』卷七十六に「大垂手」「小垂手」の二曲があり、舞の様を言うこととされる。また王翰「子夜春歌」には「行行小垂手」の句がある。

(7) 吉岡義豊『道教經典史論』第二篇第一章、六朝の圖道道教、參照。

(8) 鬱州は、淮水の河口付近に浮ぶ現實の海島であるが、神仙世界の雰圍氣をそなえていたことは、この島が『山海經』海内東經の都州(郁州)に比定され、『抱朴子』内篇卷四金丹篇にも、精思し仙藥を調合するのに適した海中の大島嶼であるとされることなどから窺われる。晉末には孫恩の一揆軍

がここまで足をのばしている。

(9) 王運熙、前掲論文集、吳聲西曲的產生時代、吳聲西曲的產生地域の章。また増田清秀「清商曲源流と吳歌西曲の傳唱」大阪學藝大學紀要、A・人文科學3、一九五五。

(10) 安永壽延「傳承の論理」未來社、一九六五、參照。またこうした惡口歌の社會的な意味を考えたものに、土橋寛「民謠の原理」、『古代歌謠論』三一書房、一九六〇、所收がある。

(11) 南朝の歌謠が宮體詩的な環境に取りこまれた一つの例として、梁の元帝の「采蓮賦」とその亂の部分に使用された「碧玉歌」を挙げることができる。またこうした民謠と支配者層との接觸の一つの通路は、長江の水運が國家機關あるいは貴族たちによつて經營されていたことに求められるかも知れない。廖蔚卿「南朝樂府與當時社會的關係」、『文史哲學報』三、一九五一、參照。船で旅立つてゆく男性が「各自是官人」と言っている(那呵灘)ことも、こうした水運が完全に民間の資本で行なわれていたのではないことを示している。更に圖式的になることを恐れずに言えば、こうした民間の資本蓄積の不十分さが、初期の吳歌の生命力を民間で守りぬけなかつた根本的な原因であると規定できよう。

(12) 白川靜「稿本詩經研究、通論篇」一九六〇、は、鄭と衛の地域が、殷文化の後を承けて、最も早く都市化したことを指摘される。一〇九頁及び一一六頁。

(13) 李長之「道教徒的詩人李白及其痛苦」、一九三九。